

Einführung

›Arte plebea‹ – Standortbestimmungen in der Diskussion

Vor mehr als vierzig Jahren rief Ranuccio Bianchi Bandinelli mit den »Dialoghi di archeologia« jene Zeitschrift ins Leben, die weite Kreise der Klassischen Archäologie entzweite¹. Die Forderungen des Sieneser Gelehrten und eines weiten Schülerkreises nach einer antiken Kunstgeschichte als primär historischer und nicht ästhetisch orientierter Wissenschaft trugen wesentlich dazu bei, die Defizite einer sehr einseitig den Künstler und seine Werke in den Mittelpunkt setzenden Disziplin offenzulegen. Mit klarem Bezug zur zeitgenössischen politischen Debatte erhob man die Forderung, dass die Untersuchung der antiken, besonders der italischen Kultur, künftig kritisch und dezidiert historisch erfolgen müsse. In diesem Sinne ist der programmatisch an den Anfang des ersten Bandes der »Dialoghi« gerückte Beitrag Bianchi Bandinellis zur ›arte plebea‹ zu verstehen².

Aus heutiger Sicht, und insbesondere bei einer Übertragung des Begriffs als ›Volkskunst‹ ins Deutsche, mag die entschieden kunsthistorisch verstandene Valenz des Terminus überraschen. Bianchi Bandinelli wandte sich auffälligerweise gegen jede Deutung der Monumente, die in erster Linie soziologisch operierte und dabei die Eigenheiten und Traditionen der antiken Formensprache übersah. Die »arte plebea«, die er dem diffusen Begriff der »arte popolare« entgegensetzte, zeichnete sich danach formal durch die Aufgabe von Darstellungsgewohnheiten wie der räumlichen Perspektive oder der Beachtung natürlicher Proportionen aus. An die Stelle dieser Regeln traten die hierarchische Anordnung von Motiven oder deren zeichenartige Isolierung, mit deren Hilfe die Ausdruckskraft der figürlichen Darstellungen gesteigert werden sollte. Nach Bianchi Bandinelli schuf diese Kunst damit die Voraussetzungen dafür, dass sich mit der Krise des Prinzipats in der Spätantike eine Darstellungsweise durchsetzen konnte, die letztlich auch die hellenistische Tradition der antiken italischen Kunst verwarf.

Die sehr grundsätzlichen und politisch entschiedenen Äußerungen Bianchi Bandinellis zur ›arte plebea‹ haben in der deutschsprachigen Klassischen Archäolo-

gie der 1970er-Jahre ihre Spuren vor allem in den Veröffentlichungen von Paul Zanker hinterlassen. So dürfte die Beschäftigung mit den Grabreliefs der Freigelassenen der späten Republik und der frühen Kaiserzeit wie auch die Untersuchung von Villenelementen in Häusern als Ausdruck eines kleinstädtischen Wohngeschmacks in Themenwahl und -interpretation sehr durch die Gedanken des italienischen Lehrers angeregt worden sein³. Auch wenn sich das Verständnis der angesprochenen Phänomene in Details verschoben haben mag, so entbehren Zankers Darstellungen auch nach über 30 Jahren keineswegs eines hohen Maßes an Anschaulichkeit und einer Sprache, die sich in ihrer differenzierten Annäherung den formgebundenen Merkmalen des Gegenstands verpflichtet sieht.

Eine im Sinne Bianchi Bandinellis und seiner Schüler angelegte Geschichte der antiken Kunst ist auch heute noch nicht in Sicht. Die Einführung und Diskussion der ›arte plebea‹ hat den bald einsetzenden Orientierungen der Disziplin an diversen ›Wenden‹ (*turns*) nicht viel entgegenzusetzen vermocht. Dabei zeigt das Konzept der ›Volkskunst‹ zumindest einen theoretischen Weg auf, der Zersplitterung des Faches beispielsweise in sozial- und kunstgeschichtliche Zugriffe die Konzentration auf ein gattungs- und epochenübergreifendes Phänomen entgegenzusetzen, und es schlägt Brücken zu traditionell benachbarten Disziplinen wie der byzantinischen oder europäischen Kunstgeschichte. So lässt sich etwa fragen, ob eine Übertragung der ›arte plebea‹ auf bestimmte Konstellationen innerhalb der griechischen Kunstgeschichte nicht doch, auch gegen Bianchi Bandinelli, fruchtbar sein könnte, etwa im Bereich privater oder nachbarschaftlich organisierter Kulte? Für den über die Klassische Archäologie hinausweisenden Vergleich wäre zu klären, unter welchen Bedingungen ähnliche Phänomene zu beobachten sind, oder warum sowohl in der Antike als auch in nachantiken Kulturen eine ›arte plebea‹ in bestimmten Epochen gerade nicht nachzuweisen ist? Schließlich stellt sich grundsätzlich die Frage, ob die von Bianchi Bandinelli bestimmten Merkmale zur Definition der ›arte plebea‹ vor dem

1 Der erste Band Band erschien 1967, die Zeitschrift wurde 1992 mit DialA, 3. Ser., 10, 1992 eingestellt.

2 Bianchi Bandinelli 1967; vgl. aber zuvor schon

Bianchi Bandinelli 1966, bes. 17 f.

3 Zanker 1975; Zanker 1979.

Hintergrund einer seit Jahren um die Lesbarkeit und Bedeutung von Bildern kreisenden Debatte noch aufrechtzuerhalten sind, wie sich also Form zu Semantik verhält?

Ziel des im Juni 2007 in Rom anlässlich des 70. Geburtstags von Paul Zanker abgehaltenen Kolloquiums »Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der ›arte plebea‹ bis heute« war somit nicht die Wiederbelebung eines alten Begriffes, sondern vielmehr die aktuelle Standortbestimmung zu einem wesentlichen Phänomen der antiken Kunst: dem Verhältnis zwischen Form, Inhalt und gesellschaftlicher Position von Bildwerken.

Vorträge und Diskussionen des Kolloquiums haben gezeigt, dass die Mehrzahl der Anwesenden das Konzept von Bianchi Bandinelli zwar nach wie vor für einen ebenso zentralen wie wegweisenden Beitrag für das Verständnis der römischen Kunst halten, die schichtspezifische Zuweisung von stilistischen und ikonographischen Elementen aber nicht teilen. Anders sieht es mit den Bildthemen aus; hier ist eine Differenzierung weiterhin möglich. Allerdings wurde deutlich, dass zahlreiche Themen der ›Hoch- oder Hofkunst‹ (arte aulica) auch von Plebejern in Auftrag gegeben und rezipiert wurden, womit die Tragfähigkeit des Konzeptes von Bianchi Bandinelli weiter in Frage gestellt wird. Schließlich wurde darauf hingewiesen, dass die im Gegensatzpaar ›arte plebea‹ versus ›arte aulica‹ intendierte bipolare Strukturierung der römischen Gesellschaft und die klare Unterscheidung zwischen staatlichem und privatem Bereich nie gegeben war. Als eine mögliche Alternative zum Konzept der ›arte plebea‹ wurde vorgeschlagen, weniger die Bilder selbst und ihre Formensprache schichtspezifisch zu analysieren, sondern vielmehr das gesamte System der bildlichen Kommunikation.

Insgesamt hat das Kolloquium deutlich gemacht, dass die Auseinandersetzung mit dem Konzept der ›arte plebea‹ auch heute noch als passender Ausgangspunkt für die Diskussion wesentlicher Grundprobleme der römischen Kunst taugt, aber trotz ihrer ideologisierten Ausgangsposition heute jedenfalls keine oppositionelle ›Schulbildungen‹ mehr nach sich ziehen muss. Insofern erheben das Kolloquium und die hier vorgelegten Beiträge nicht den Anspruch, gültige Erklärungen für die vielschichtigen Zusammenhänge zwischen Themen und Sprache der Bilder auf der einen, den schichtspezifischen

Bedürfnissen von Auftraggebern und Rezipienten auf der anderen Seite zu geben. Dennoch ist nach Ansicht der Herausgeber eine aktuelle Positionsbestimmung gelungen, die – ausgehend von Fragestellungen, die seit 1967 und in den 1970er-Jahren erstmals formuliert und von Paul Zanker wesentlich mit etabliert wurden – Perspektiven für die zukünftige Forschung aufzeigt.

Es mag zunächst verwundern, dass der zeitliche Rahmen der behandelten Fallstudien zur ›arte plebea‹ bereits im antiken Griechenland beginnt. Weder hat Bianchi Bandinelli den Terminus für diesen Zeit- und Erfahrungsraum in Anschlag gebracht, noch haben bisher Studien in umfassender Art Möglichkeiten seiner Übertragung dorthin in den Blick genommen. Gleichwohl wird die deutsche – begriffs- und ideologiegeschichtlich nicht unproblematische – Kategorie ›Volkskunst‹ für das Griechische bisweilen verwendet: für in topographischen Randlagen entstandene Bildwerke, die ›primitiveren‹ Formgesetzen folgen als die qualitätvolle Kunst, deren Züge bisweilen ›naiv‹ übernehmen, gleichwohl aber Eigenes und Besonderes ausdrücken (im Unterschied zu provinzieller Kunst). Die Seltenheit solcher Bildwerke sei Ausdruck der ausgeprägten ›Strahlkraft‹ und hohen Akzeptanz der klassischen griechischen Kunst⁴. Solche Bilder lassen sich bisweilen mit lokalen, gerade auch religiösen Vorstellungen und Praktiken verbinden, die aber nicht zwingend solche sozial niedrig stehender Schichten sein müssen⁵. An dieser Stelle lässt sich Alan Shapiros Beitrag einordnen, auch wenn er eine andere Linie verfolgt. Es geht ihm um eine Gruppe ikonographisch relativ konventioneller, aber nicht ›provinziell‹ oder ›naiv‹ erscheinender Weihreliefs des späten 5. und frühen 4. Jhs. v. Chr. aus Attika. Sie zeigen Krieger und Frau beim Trankopfer, dazu die üblichen Adorantenfiguren. Nicht Ares und Aphrodite in einem wichtigen Heiligtum Athens seien gemeint, sondern lokale Heroen, vielleicht Kodros und Basile, jedenfalls ein flexibel einsetzbarer, in vielen Formen verehrter Kriegerheros, der bei der ›alltäglichen‹ Libation zum Auszug in den Krieg mit (s)einer Frau gezeigt ist. Für Shapiro manifestieren sich in diesen Reliefs populäre Formen der Religiosität: Es werden der Erfahrungswelt der Stifter nahe, relativ neutrale Figuren (Heroen) in Szene gesetzt, allerdings in visuellen Formeln der erhabenen Götterwelt und der diese Götter vielfach visualisierenden ›Hochkunst‹, nicht in schlichteren Ausdruckformen oder präsentistischem Stil⁶. Populäre Vorstellungen werden also

4 Strocka 1985; Strocka 1992, 276–283 (aus diesen Beiträgen die Zitate).

5 Vgl. Strocka 1992, sowie die Pan-Grotte in Vari: Schörner – Goette 2004, oder das Artemidoros-Temenos auf

Thera: Hiller von Gaertringen 1904, 89–102.

6 Siehe dazu im Folgenden den Beitrag von T. Hölscher.

zum einen auf einer lebensweltlich relevanten, lokalen und unmittelbar verständlichen Ebene geschildert (Inhalt, Ikonographie). Dabei bedient man sich aber der Ausdrucksformen, die in der Bilderwelt der verbindlicheren Polisreligion geläufig sind (Typologie und Stil). Da die Reliefs selbst als Marmorbildwerke nicht Votive einfacher Bevölkerungsgruppen gewesen sein können, ist die Folgerung offensichtlich: Inhalte, Ausdrucksformen und soziale Herkunft der Stifter gehen nicht Hand in Hand. Vielmehr zeigt sich eine große Akzeptanz sowohl der Ikonographien und Typologie als auch des stilistischen Habitus der ›Polis-Kunst‹, wenn man einen Pendantbegriff zur ›arte aulica‹ für das klassisch-demokratische Griechenland verwenden will. Die soziale Schichtung scheint hier im Hinblick auf Ausdrucksformen keine Rolle zu spielen, Stil und Ikonographie sind breitest gelagerte Phänomene.

In Fortführung seiner Überlegungen zur römischen Bildersprache als semantischem System⁷ unterzieht Tonio Hölscher den Begriff ›arte plebea‹ einer ebenso gründlichen wie grundsätzlichen Prüfung – zusammen mit dem Beitrag von Baldassarre steht sein Aufsatz deshalb am Beginn des Bandes. Es geht Hölscher vor allem darum, das mit der Benutzung des Terminus seit Bianchi Bandinelli verbundene Postulat zu widerlegen, die unterschiedlichen Stilformen einer ›arte aulica‹ und der ›arte plebea‹ ließen sich als Ausdruck verschiedener Bildsprachen verstehen. Gegen Bianchi Bandinelli und die Vorstellung einer soziologisch präzise zu benennenden Trägerschaft der Monumente der ›arte plebea‹ weist Hölscher darauf hin, dass sich auch auf Monumenten der gesellschaftlichen Elite Stilformen beobachten lassen, die jenen der ›arte plebea‹ entsprechen. Bei den Stilphänomenen der letzteren handele es sich mithin nicht um eine sozial-habituelle Kunstform, die auf soziale Aufsteiger und Nicht-Angehörige der römischen Elite beschränkt sei. Stattdessen solle die ›Volkskunst‹ als medialer Stil begriffen werden, dessen Verwendung an konkrete historische Umstände gebunden sei. Letztere würden in erheblicherem Maße von Bildthemen und -motiven sowie von den spezifischen sozialen und räumlichen Kontexten bestimmt als von der sozialen Herkunft ihrer Auftraggeber. Das Konzept der ›arte plebea‹ bedürfe daher einer klareren Fundierung. Die typischen Ausdrucksformen (Bedeutungsgrößen, frontale Wiedergabe, axialsymmetrische Kompositionen, additive Reihung und ein Detailrealismus) seien treffender als ›präsentative‹ Stilformen zu bezeichnen, die als geeigneter empfunden worden seien, um indivi-

duelle Leistung und persönlichen Erfolg sowie den eigenen Aufstieg zum Ausdruck zu bringen.

Eine solche Definition verlangt nach der Bestimmung des Verhältnisses zu den ›repräsentativen‹ Stilformen der Staatsmonumente. Anhand des Ehrenbogens in Benevent unterstreicht Hölscher, dass auch an den Denkmälern von Kaiser und Senat Formen beider Stile zu beobachten sind. Die unterschiedlichen Ausdrucksformen seien folglich nicht als einander entgegengesetzte Optionen, sondern als komplementäre Mittel zu sehen, die zwei Enden ein und derselben Skala von bildlichen Ausdrucksmöglichkeiten markierten: »Jede Repräsentation ist auch Präsentation, und umgekehrt«⁸.

Hier entsteht allerdings ein praktisches Problem. Ließe sich mit Blick auf ein einzelnes Stilelement der Ort eines Monumentes auf dieser Skala noch einigermaßen präzise bezeichnen, so dürfte dies im Falle des Vergleiches mehrerer Denkmäler als ganze Monumente miteinander schwierig werden. In der Konsequenz führt dies dazu, die Bildsprache eines Monumentes mit all ihren Merkmalen zunächst als Ausdruck und Folge der individuellen Auftraggeberschaft des Bauherrn oder Bestellers zu interpretieren. Da uns diese Personen zumeist aber nicht näher bekannt sind, bleibt fraglich, wie zutreffend die Deutung der Bildsprache und der jeweils gewählten Motive gelingen kann.

Hölscher ist sich dieses Problems bewusst und löst die nachfolgenden Betrachtungen aus der strikten Bindung an das Einzelmonument. Unter der Frage »Intention oder Unvermögen?« stellt er die visuelle Repräsentation bedeutungsgeladener Auftritte, etwa des Kaisers, der programmatischen Aktivität in den Bildern des ›präsentativen‹ Stiles als Leistungsnachweis individuellen Erfolges gegenüber. Das schlagende Argument bilden die Opferszenen der Staatskunst. Obwohl rituell von geringerer Bedeutung, zeigen diese Reliefs den Kaiser durchweg beim Voropfer und deuten das wesentliche Geschehen durch die Anwesenheit eines Stieres nur an. Bilder der Ruhe als Ausdruck von Würde und Autorität stehen jenen des ›präsentativen‹ Stiles gegenüber, in denen Vorgänge und bewegte Handlungen wiedergegeben werden und versucht wird sachlich zu überzeugen. Als Fazit stellt Hölscher fest, dass es zwar vielfach soziale Aufsteiger gewesen seien, die sich der Ausdrucksmittel des ›präsentativen‹ Stiles bedient hätten, dass dies allerdings nicht als Folge eines kulturellen Habitus geschehen sei, sondern weil sich diese Mittel in besonderer Weise als geeignet erwiesen, um die Bereiche ins Bild zu setzen, in denen die Aufsteiger durch Tatkraft und Entschlossenheit Erfolg errungen hatten.

7 Hölscher 1987.

8 Siehe unten Beitrag T. Hölscher.

Ein deutliches Unbehagen an einer erneuten Auseinandersetzung mit dem Begriff der ›arte plebea‹ wird auch im Beitrag von Adolf H. Borbein erkennbar. Zwar spricht er nicht von der ›Volkskunst‹, sondern von den ›Strukturforschungen‹ zur ›Romanità und Italianità‹, stellt sie allerdings in einen deutlichen Gegensatz zur modernen Erforschung der politischen, ökonomischen und sozialen Entstehungsbedingungen römischer Kunst. Die seiner Meinung nach einseitige Fokussierung des Hellenismus als wesentlichen Faktor für die Entstehung der spätrepublikanischen und kaiserzeitlichen Kultur und Kunst verkenne die Bedeutung einheimischer Traditionen, insbesondere der etruskischen Kultur. Deren nachzuweisende Präsenz und Wirkung basiere aber auf absichtsvollen Entscheidungen der Auftraggeber späterer Monumente. In der Folge geht es dem Autor deshalb vor allem darum, das besondere Interesse für das Etruskische als einem historischen Erbe allgemein, und besonders im Umfeld der römischen Kaiser aufzuzeigen. Von der Restaurierung einzelner Tempel über die Wahl des eigenen Grabmales als Tumulus oder Kubus mit konischen Aufsätzen, wie sie auch in Etrurien verbreitet gewesen seien, bis hin zu den Campana-Reliefs und der ›Sedia Corsini‹, deren Tendenzen zu symmetrischen Bildkompositionen als Rückgriff auf italisch-römische Elemente verstanden werden, erkennt der Autor absichtsvolle Adaptionen etruskischer Ausdrucksformen. Dies gelte es auch bei der Genese des Augustusporträts zu bedenken, dessen Ursprünge in italischen Bildtraditionen lägen. Die Aufgabe einer Scheidung der einzelnen Traditionsstränge gelinge auch mit den bisher bemühten Begriffen kaum. Das hier gewählte Problem lässt sich in der Tat mit Termini wie der ›arte plebea‹ oder ›Volkskunst‹ kaum in den Griff bekommen. Die Zweifel Borbeins erfassen jedoch auch die hierfür immer wieder bemühten Kategorien des ›Zeitgeschmacks‹ bzw. des ›Zeitstils‹. Einstweilen bleibe es eine Herausforderung, »die Geschichte der römischen Kunst angemessen zu verstehen«⁹.

Diese prinzipiellen Überlegungen treten in ein wechselvolles Spannungsverhältnis zu den Beiträgen anderer Kolleginnen und Kollegen, die die Eignung und Gültigkeit des Begriffes der ›arte plebea‹ an ausgewählten Befunden überprüfen. Baldassarre setzt bei einer Neulektüre des ursprünglichen Artikels von Bianchi Bandinelli an und hebt hervor, dass dieser entgegen einer verbreiteten Annahme mit der Unterscheidung von ›arte aulica‹ und ›arte plebea‹ gerade keine soziologische Klassifizierung der Urheber und Träger dieser

Ausdrucksformen haben vornehmen wollen. Es sei ihm in erster Linie um die Benennung von Elementen einer eigenen Bildsprache gegangen, die nicht statisch festgelegt, sondern selbst auch den zeitlichen Veränderungen eines allgemeinen Stilwandels unterworfen gewesen sei. Im Folgenden exemplifiziert Baldassarre diese Feststellungen anhand eines Mosaikes aus einem der Gräber der Isola Sacra. Neben einer in diesem Kontext vergleichsweise konventionellen Darstellung der Rückholung der Alkestis aus der Unterwelt stehen dort noch sechs von ehemals sieben Szenen mit Motiven aus der Landwirtschaft, genauer dem Anbau und der Verarbeitung von Getreide. Komposition und Ikonographie erweisen diese Szenen als Erfindungen, für die keine exakten Parallelen bekannt sind. Dies weist nach Einschätzung der Autorin daraufhin, dass es sich bei diesen Bildern weder um repräsentative noch um in irgendeiner Weise didaktische Szenen handele, sondern vielmehr um tatsächlich auf das Leben der hier Bestatteten bezogene Darstellungen. Es erkläre am ehesten ihre unmittelbare Wirkung und unterstreiche den Stellenwert einer ikonographisch eigenwertigen Bildsprache, deren Bezeichnung als ›arte plebea‹ nicht von vornherein soziologisch klassifizieren wolle – insofern nähert sich ihr Ergebnis den Ausführungen Hölschers.

In ähnlich pragmatischer Weise verfährt auch Mario Torelli, der in der Abfolge der Aufsätze den Reigen der Beiträge zu Pompeji eröffnet, indem er kampanische Wandmalereien auswählt, deren örtliche Befunde und stilistische Merkmale geeignet erscheinen, sie als Beispiele einer ›Volkskunst‹ im Sinne Bianchi Bandinellis anzusprechen. Die Auftraggeberschaft *ex plebe* erscheint durch den Rückgriff auf jene fünf pompejanischen Exempel gesichert, deren ursprüngliche Anbringung im Inneren privater Wohngebäude oder von Werkstätten dokumentiert ist. In Entsprechung zu den Überlegungen Hölschers und Baldassarres geht auch Torelli zunächst von den gewählten Themen aus und erkennt in der Wahl großformatiger Gladiatorenszenen oder einer *largitio* von Broten typische Verfahren der Adaption offizieller Bildmotive durch die sozialen Aufsteiger. Einen Sonderfall stellten diesbezüglich die Walker-Szenen aus der Fullonica VI 8, 20 dar, die der Autor im architektonischen Kontext nicht einfach als Illustrationen der in der Nähe dort stattfindenden Arbeitsprozesse versteht. Vielmehr seien in ihnen gemalte *res gestae* zu erkennen, und damit individuell auf den Betreiber der Werkstatt zu beziehende Zeugnisse für dessen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Erfolg. Anders als im Falle des Ostienser Mosaiks wird anhand der pompejanischen Fresken deutlich – dies gilt etwa für die ebenfalls angeführten Forum-Szenen aus den Praedia der Iulia Felix, dass zumindest einige der von

9 Siehe unten Beitrag A. H. Borbein.

Torelli zitierten Beispiele kompositorisch und ikonographisch auf die ›arte ufficiale‹ bezogen bleiben. Insofern kommt hier auch jene Beobachtung erneut ins Spiel, derzufolge die Bildsprache der Staatsdenkmäler und jene der sogenannten Volkskunst an den beiden Polen ein und derselben Skala anzusiedeln und im jeweils einzelnen Monument Elemente unterschiedlicher Traditionen wiederzufinden seien.

Diese Beobachtungen werden durch diejenigen Pier Giovanni Guzzos in schillernder Weise ergänzt. An die Stelle der thematischen Vielfalt der von Torelli gewählten Beispiele tritt hier die Analyse eines einzelnen Sujets, der erotischen Fresken Pompejis. Mit Blick auf die ›arte plebea‹ wählt Guzzo nur jene Szenen nicht-mythologischen Inhalts, deren Protagonisten auch als Zeitgenossen verstanden werden könnten. Gegen eine solche Annahme spricht jedoch das bisweilen zu aufwendig wiedergegebene Interieur. Die architektonischen Kontexte erweisen sich als sehr unterschiedlich, und auch die Verteilung im Stadtbild offenbart nicht wirklich signifikante Merkmale, um die Funktion der Bilder plausibel benennen zu können. Während namentlich gekennzeichnete Graffiti oftmals in den Bereich der Prostitution weisen und die individuelle Potenz Einzelner und die Diffamierung von Konkurrenten zum Inhalt haben, lassen die Fresken weder eine persönliche Zuspitzung noch die sklavische Dimension des Gewerbes erkennen. Allerdings sei, so der Autor, eine qualitative Zweiteilung der Szenen zu beobachten. Von den 40 Beispielen gehören unter ikonographischen und qualitativen Gesichtspunkten nur vier zu jener Gruppe, die sich durch eine größere Detailfülle auszeichne. Alle übrigen Darstellungen beschränkten sich auf das notwendig Deskriptive und wiesen dabei eine auffällige Stereotypie der Szenerie auf, die gut mit der literarischen Bezeichnung bestimmter Sexualpraktiken zu verbinden sei. Die fehlende Variation und Erfindung der Motive, die sich so auch auf Lampen, Gemmen und etwa den *spintriae* finden, sollte nach Ansicht des Autors auf die Verwendung von Musterbüchern bezogen werden. Auf diese Weise ließe sich die Diffusion der Bildmotive leichter verstehen – hier wird auch auf die Beispiele aus der Villa della Farnesina hingewiesen – und erklärte darüber hinaus, warum auch innerhalb der zweiten Gruppe von immerhin 36 Szenen Unterschiede vor allem mit Blick auf Details und die Akkuratess zu erkennen seien. Vor allem in der Reduktion auf den Akt und die Vermeidung jeder darüber hinausweisenden Bilderzählung zeigten sich Anklänge an das, was von Bianchi Bandinelli als ›arte plebea‹ charakterisiert worden sei. In dieser Sachlichkeit erkennt Guzzo Züge einer Schilderung der *res gestae* und schließt daraus, dass Akteure und Auftraggeber unterschiedlichen Gruppen zuzuordnen seien.

Erstere gehörten unteren sozialen Statusgruppen an, vornehmlich der Sklavenschaft, während letztere zu den Organisatoren des Gewerbes gehört haben dürften und dem eigenen Erfolg und Profit im Bild Ausdruck verliehen. Genau dies erlaube es, diese Fresken und ihren gesellschaftlichen Hintergrund auf das stark an materialen Werten orientierte Umfeld sozialer Aufsteiger zu beziehen.

Hinsichtlich der Unterscheidung von Akteuren und Auftraggebern kommt Richard Neudecker in seiner Untersuchung der Bildausstattung zweier Weinlokale zu einem anderen Ergebnis. Betroffen sind Darstellungen des Kneipenlebens, die unmittelbar den alltäglichen Aufenthalt und Konsum in zwei pompejanischen Lokalen wiederzugeben scheinen. Fehlende Bildvorlagen zwingen die kaum geschulten Maler zu eigenen Kompositionen, in denen auf jedes ergänzende und erzählerische Qualität entfaltende Motiv verzichtet wird. Stilistisch weisen die deutlich erkennbare Konturierung der Figuren, verfehlte Proportionen, eine rudimentäre Gestik und unförmig gestaltete Details auf mangelnde Erfahrung hin, bezeugen aber gerade kein eigenes Stilwollen im Sinne der ›arte plebea‹ Bianchi Bandinellis. Neudecker bindet die Szenen vielmehr eng an die aus Kneipen- und Barkontexten bekannten Graffiti und Dipinti, die die grob geratenen Darstellungen manches Mal erst ›lesbar‹ machen. Es passt zu dieser Deutung, wenn er zugleich hervorhebt – und dies im Vergleich mit einem der zu mietenden Kabinette solcher Etablissements vorführt –, dass die Wände solcher Weinstuben ansonsten kaum dekoriert waren. Erst die vornehmeren und mehr Intimität ausstrahlenden Kammern weisen Wandmalereien in der Art gehobener Wohnhäuser auf.

Anders als im Falle der erotischen Szenen, gibt es für die meisten der hier untersuchten Bildthemen keine Vorlagen, die zwischen den Werkstätten oder in Musterbüchern kursierten. Die Darstellungen scheinen in ihrer reduzierten Anlage tatsächlich nicht mehr zu meinen als die Wiedergabe der gezeigten Szene. Auch als Serie erzielen sie keine darüber hinaus gehende erzählerische Qualität, sondern schmücken in additiver Reihung die ansonsten spärlich oder gar nicht bemalten Wände. Statt einer ›Kunst von unten‹ findet sich hier, so Neudecker, »eine ins Allgemeine konvertierte Alltagsrealität«¹⁰.

Zwei der Beiträge widmen sich Grabmonumenten und weiten damit den bislang auf die Vesuvstädte konzentrierten Rahmen von Fallbeispielen auf Rom und die

10 Siehe unten Beitrag R. Neudecker.

Provinzen aus. Die Bewertung römischer Grabmale-
reien aus der Nekropole vor der Porta Esquilina als
Zeugnis einer elitären oder doch nur bürgerlichen Auf-
traggeberschaft steht im Mittelpunkt des Beitrages von
Filippo Coarelli. Ausgangspunkt ist die Beobachtung
bemerkenswerter Qualitätsunterschiede in der freska-
len Ausstattung mittelrepublikanischer Grabbauten –
des Fabier-Grabes sowie des Arieti-Grabes, die in der
Vergangenheit dazu geführt hat, die Eigentümer der
Monumente außerhalb der städtischen Elite anzuneh-
men. Coarelli sieht seine Aufgabe nicht so sehr in der
Zuordnung der Malereien zu einer ›arte aulica‹ oder
›arte plebea‹, sondern spricht von einer ›arte ufficiale‹,
der im 3. Jh. v. Chr. eine eigene und kohärente Bildspra-
che noch fehle, ehe sich ihr durch den Hellenismus im
2. Jh. v. Chr. ein Bezugsrahmen eröffne. Argumentati-
onsbasis für die Zuschreibung der Gräber an Mitglieder
der Elite sind daher – neben der Thematik und Motivik
der Friese, die seiner Meinung nach auf die *tabulae tri-
umphales* zurückgehen – vor allem Aspekte der Topo-
graphie. Literarische Zeugnisse, vor allem bei Cicero,
wiesen auf eine eigene Zone mit *sepulcra publica* hin,
die auch als *campus Esquilinus* überliefert sei, ein Ort,
den Coarelli mit dem *lucus Esquilinus* und so mit dem
Heiligtum der Libitina verknüpfen möchte.

Die auf diese Weise gewonnene Zuschreibung an je-
weils vom Autor auch identifizierte Inhaber der beiden
Monumente, die *virii triumphales* Quintus Fabius und
Quintus Valerius Falto, offenbare allerdings das Prob-
lem, allein aufgrund von Qualitäts- und Stilbeobach-
tungen zu einer soziologisch treffenden Zuordnung der
Grabbauten zu gelangen. Dies werde etwa auch durch
die qualitativ sehr unterschiedlichen und übereinan-
derliegenden Malereien des Scipionen-Grabes belegt.
Hier wie dort gliederten die Malereien die Außenfas-
sade und richteten sich damit an ein breites Publikum.
Die einzelnen Szenen seien deshalb in erster Linie auf
ihre einfache Lesbarkeit hin gestaltet und dürften nicht
im Sinne einer eigenständigen, soziologisch zu definie-
renden Urheberschaft missverstanden werden. His-
torisch habe dem Auftrag zur Anfertigung der Friese
die Möglichkeit einer Differenzierung zwischen ›arte
aulica‹ und ›arte plebea‹ noch nicht zur Verfügung ge-
standen.

Der Beitrag von Henner von Hesberg rückt anhand der
Darstellungen auf römischen Grabmonumenten die ter-
minologischen Schwierigkeiten einer Bestimmung und
Deutung der ›arte plebea‹ in den Mittelpunkt. Sowohl
dasjenige, was als Kunst zu gelten habe, wie mehr noch
die Definition des ›Plebejischen‹ scheint ihm so ausweg-
los, dass er vorschlägt, die Perspektive grundsätzlich zu
ändern und in Frage kommende Objekte stattdessen als
Mittel einer Kommunikation durch Bilder zu interpre-

tieren (darin der Argumentation Hölschers grundsätz-
lich ähnlich).

Als Einstieg dienen dabei Textpassagen bei Horaz
und Petron. Anstelle einer ›arte plebea‹ als eigener äs-
thetischer Kategorie bzw. als klassenspezifischer Auf-
tragskunst sollen Monumente und Bilder im Sinne
einer funktionalen Qualität erfasst werden. Während
Bianchi Bandinelli die Eigenart gerade in der Auf-
traggeberschaft des einzelnen Mitgliedes der Plebs als
handelndem Subjekt gesehen hatte, weitet von Hesberg
diesen Blick, indem er nach der Individualität der ein-
zelnen Person als Auftraggeber im Werk fragt. Da er
gleichzeitig von Bildmustern ausgeht, deren Form und
Inhalt weitgehend normiert seien, stellt sich die Frage,
wo Freiräume für ›Erfindungen‹ oder individuelle Zu-
spitzungen der Bildsprache und -motive auszumachen
sind.

›Individuelles‹ oder ›Neues‹ wird nachfolgend im
›Fremden‹ entdeckt. Auf diese Weise rücken die pro-
vinzialen Grabdenkmäler aus den Randgebieten des
Imperium Romanum in den Blick, insbesondere jene
der nicht-einheimischen Soldaten, die in ihren Monu-
menten auf traditionelle Gestaltungsweisen und Motive
zurückgreifen. Die Frage nach der ›Kunst von unten‹ ge-
rät damit zur Frage nach den Impulsen, die von solchen
Kulturkontakten ausgehen. Während sich Beispiele
nachweisen lassen, deren Formensprache als Kennzei-
chen landsmannschaftlicher Zugehörigkeit und Her-
kunft verstanden wurden (neben den Randzonen etwa
auch in Pompeji), findet sich ein Dekor palmyrenischer
Machart auch auf der Grabstele des am Hadrianswall
gestorbenen Freigelassenen Victor aus Spanien. Inwie-
weit hier von einer absichtsvoll und individuell gewähl-
ten Bildsprache auszugehen ist, scheint zweifelhaft; der
frühe Tod des 20-Jährigen fern von der Heimat könnte
ebenso auf einen ad hoc vergebenen Auftrag im Umfeld
der dort stationierten Soldaten zurück gehen.

Im Rückgriff auf Untersuchungen Hanns Gabel-
manns konstatiert von Hesberg schließlich, dass es kein
auf die Plebs beschränktes Kommunikationssystem
und demgemäß auch keine eigene Bildsprache der Plebs
gegeben habe. Am Ende bleibe als Kriterium nur die
Qualität der Ausführung. Anstelle vermeintlich klarer
Einordnungen mit Hilfe der archäologischen Objekte
und Monumente erkennt von Hesberg plebejische Züge
in der Art mit Bildtraditionen umzugehen, sie neuen
Aussageinhalten anzupassen.

Auf bislang in diesem Rahmen völlig unerprobtem Ter-
rain, im kaiserzeitlichen Osten des Imperium, siedelt
R. R. R. Smith seine Beobachtungen an. Dabei knüpft
er weniger direkt an Terminologie und die historischen
Komponenten der Argumente Bianchi Bandinellis an.
Aus der Schwierigkeit einer zugleich umfassenden und

trennscharfen Definition der ›arte plebea‹ heraus plädiert Smith für eine fallbezogene Debatte, die vor allem die Funktion und Nutzung der Objekte von und durch Angehörige der *plebs media* im Blick behalten müsse. Kennzeichen ihrer Bildsprache seien neben spezifischen Themen vor allem ad hoc gestaltete Motive, die oftmals keine Nachfolge gefunden hätten. Während diese Monumente von der Wissenschaft den Freigelassenen zugeordnet würden, sprächen ihre Bilder hingegen von sich selbst als neuen Bürgern. Diese Verschiebung der Perspektive liegt auch der Betrachtung der Sarkophage aus Aphrodisias zugrunde. Aufgrund von Ikonographie und Inschriften gelingt es dem Autor, einen starken Anstieg der Produktion mit der Constitutio Antoniniana von 212 n. Chr. zu verbinden¹¹. Bei den Auftraggebern handelte es sich um Personen, die das erhaltene Bürgerrecht nun auf der Basis eines erworbenen Wohlstands nutzten, um darauf auch in großen Grabmonumenten aufmerksam zu machen. Allerdings bedienten sie sich dabei derselben, bereits von der Elite geprägten Monumente und Bildmotive; allein die Größe und die Dauer der Familiengeschichte unterschieden sich. Anders als im Westen zeige dies, dass eine soziale Aufsplitterung der Gesellschaft in viele unterschiedliche Gruppen mit ihren eigenen Hierarchien im Osten nicht vorhanden gewesen sei, der entscheidende Grund dafür, warum die Bildsprache jene der Elite blieb.

Im Zentrum des Kolloquiums und dieses Bandes standen bzw. stehen Fragen der Interpretation antiker Bildwerke in ihrem weiteren sozialen und historischen Kon-

text, mithin eine Perspektive, die auch für Paul Zanker immer Kern seiner wissenschaftlichen Tätigkeit war. Der Anlass des Kolloquiums legte es nahe, vor allem alte Freunde und Weggefährten des Jubilars um Beiträge zu bitten, die unser Fach über Jahrzehnte in Deutschland, Italien, Großbritannien und den USA maßgeblich geprägt haben und weiterhin prägen. Ihnen gilt der besondere Dank der Organisatoren des Kolloquiums und Herausgeber dieses Bandes. Wesentliche Unterstützung hat die Abteilung Rom des Deutschen Archäologischen Instituts geleistet, deren Direktor Henner von Hesberg wir auch für die Aufnahme des Bandes in die Reihe »Palilia« sehr zu Dank verpflichtet sind. Philipp von Rummel sei für die umsichtige redaktionelle Betreuung und Begleitung der Entstehung des Buches gedankt. Weiterhin gilt unser Dank der Deutschen Akademie Rom Villa Massimo und ihrem Direktor Joachim Blüher für die großzügige Aufnahme des Kolloquiums in die so stimulierenden Räumlichkeiten der Villa Massimo. Die Realisierung des Kolloquiums ist schließlich erst durch eine großzügige Förderung der Gerda Henkel Stiftung möglich geworden, der wir an dieser Stelle gleichfalls besonders danken möchten. Wenn der Zeitraum zwischen dem Kolloquium und dem Erscheinen des Bandes allzu lang ausgefallen ist, so liegt die Verantwortung hierfür allein bei den Herausgebern. Anlässlich der nun endlich erfolgten Fertigstellung des Bandes möchten wir dem Jubilar und den Autorinnen und Autoren sehr für ihre Geduld danken und unsere diesbezügliche Bitte um Nachsicht mit den besten und herzlichsten Wünschen an Paul Zanker verbinden.

11 Vgl. dazu jetzt auch: Smith 2008.

Abkürzungen

- Bianchi Bandinelli 1967 R. Bianchi Bandinelli, *Arte Plebea*, *DialA* 1, 1967, 7–19.
- Bianchi Bandinelli 1966 R. Bianchi Bandinelli (Hrsg.), *Sculture municipali dell'area sabellica tra l'età di Cesare e quella di Nerone*, *Studi Miscellanei* 10 (Rom 1966) 9–20.
- Hiller von Gaertringen 1904 F. Hiller von Gaertringen, *Thera III* (Berlin 1904).
- Hölscher 1987 T. Hölscher, *Römische Bildsprache als semantisches System*. *Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften* 1987 Nr. 2 (Heidelberg 1987).
- Schörner – Goette 2004 G. Schörner – H. R. Goette, *Die Pan-Grotte von Vari* (Mainz 2004).
- Smith 2008 R. R. R. Smith, *Sarcophagi and Roman Citizenship*, in: C. Ratté et al. (Hrsg.), *New Research on the City and its Monuments*, *Aphrodisias Papers* 4 (Portsmouth 2008) 347–394.
- Strocka 1985 V. M. Strocka, *Volkskunst im klassischen Griechenland*, in: *Πρακτικά του XII Διεθνούς Συνεδρίου Κλασικής Αρχαιολογίας* (Athen 1985) 286–292.
- Strocka 1992 V. M. Strocka, *Orpheus und Pythagoras in Sparta*, in: H. Froning – T. Hölscher – H. Mielsch (Hrsg.), *Kotinos. Festschrift für Erika Simon* (Mainz 1992) 276–283.
- Zanker 1975 P. Zanker, *Grabreliefs römischer Freigelassener*, *JdI* 90, 1975, 267–315.
- Zanker 1979 P. Zanker, *Die Villa als Vorbild des späten pompejanischen Wohngeschmacks*, *JdI* 94, 1979, 460–523.

Korrespondenzanschriften

Prof. Dr. Francesco de Angelis
Department of Art History and Archaeology
Columbia University
1190 Amsterdam Avenue
New York, NY 10027
USA
fda2101@columbia.edu

Dr. Jens-Arne Dickmann
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Institut für Archäologische Wissenschaften
Klassische Archäologie
Fahnenbergplatz
79098 Freiburg im Breisgau
Deutschland
jens-arne.dickmann@archaeologie.uni-freiburg.de

Prof. Dr. Felix Pirson
Direktor
Deutsches Archäologisches Institut
Abteilung Istanbul
İnönü Caddesi 10
34437 Gümüssuyu-Istanbul
Türkei
pirson@istanbul.dainst.org

Prof. Dr. Ralf von den Hoff
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Institut für Archäologische Wissenschaften
Klassische Archäologie
Fahnenbergplatz
79098 Freiburg im Breisgau
Deutschland
vd.hoff@archaeologie.uni-freiburg.de